

*Julian Kornhauser*

## Wizja i równanie

i.

W *Rozmowie z księciem* (1960) znajduje się cykl dziewięciu próz poetyckich pod wspólnym tytułem *Wizja i równanie*. Tytuł ten, jak również tytuł pierwszego utworu, wziął się, jak należy przypuszczać, z eseju Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja precizo równaniu*, który ukazał się w 1958 roku w „Życiu Literackim”. Artykuł krakowskiego krytyka wywołał ogromną dyskusję i lawinę różnorodnych wypowiedzi, a jednocześnie stał się forpocztą nowego pokolenia poetów. Kwiatkowski przeciwstawił w nim poezję wyobraźni nowych autorów, takich jak Harasymowicz, poezji publicystycznej jednoznaczności pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Wyobraźnię utożsamiał ze sferą wolności, lirykę wizyjną, podkreślając spontaniczność, umiłowanie snu, baśni i symbolu z jednostkowym przeżyciem. Obiektem ataku nie był wyłącznie socrealizm, ale także „poezja intelektualna”, klasycyzm i naśladownictwo. Pozytywną tradycją miał być surrealizm, który Kwiatkowski nazwał w swojej książce o poetach francuskich z 1967 roku „poezją bez granic”. Dowodem wolności artysty była autonomia dzieła literackiego czyli zerwanie jakichkolwiek więzów ze światem zewnętrznym (ideologią, rozumem), kierowanie się wyłącznie poetyką ekspresji i kreacją.

Nic też dziwnego, że Różewicz dość szybko zaoponował przeciwko tak zarysowanej opozycji. Sam nie czując się dotknięty atakiem krytyka, zobaczył jednak w jego apodyktycznym rozumowaniu pewne uproszczenie, które podkreślali także inni dyskutanci. Głos autora *Rozwody z księciem* zabrzmiał ostro, choć nie wprost. Dały o sobie znać nuta szyderstwa i groteskowe ujęcie. Łącząc ze sobą obie kategorie (wizję z równaniem), Różewicz opowiedział się za taką sztuką, która niczego nie odrzuca, o niczym nie zapomina. Najważniejszą, zewnętrzną oznaką jego protestu był wybór formy. Po raz drugi w swej twórczości (po cyklu *Spojrzenia* w tomie *Formy* z 1958 roku) sięgnął po prozę poetycką, aczkolwiek utwory w *Wzz/z i równaniu* można by z powodzeniem nazwać szkicami nowelistycznymi, napisanymi w konwencji realistycznej, ale wybiegającymi poza utarty schemat *mimesis*. Różnica między *Wizji i równaniem* a *Spojrzeniami* polega właśnie na stopniu odrealnienia. Cykl z 1958 roku jest nadrealistyczny i groteskowy, natomiast z 1960 roku bardziej obiektywny i racjonalny.

## 2.

Pierwszy utwór pt. *Wizja i równanie* punktem wyjścia czyni życie, jak można się domyślić, Zygmunta Waliszewskiego, znanego malarza-kapisty, który stracił obie nogi w wyniku schorzeń z czasów I wojny światowej. Różewicz napisał krótką historię człowieka, którego „wnoszą i znoszą” (nie informując ani słowem, że może chodzić o malarza, a tym bardziej Waliszewskiego). Z jednej strony człowiek-kadłub „z twarzą świętego i idioty”, z drugiej jego „cudowne wizje”, sny o egzotycznych krajobrazach i tęsknota za uporządkowanym, normalnym życiem. Obie sfery: wizja i równanie czyli marzenia i realna codzienność, nie zostały dopasowane do życia bohatera. Wizjami okazuje się fantom, obraz oficera w operetkowym mundurze, natomiast równaniem nie normalne życie, ale jego projekcja. Nastąpiła wymiana funkcji. Różewicz odrzuca proste przeciwstawienie sugerując, że wizja może być tylko surogatem prawdy, a równanie tragicznym rozdarciem. To typowe dla poety odwrócenie znaczeń, dewaluacja standardowych pojęć, do których tak wielu się przyzwyczaiło w swojej interpretacji rzeczywistości. Koniec opowieści o człowieku-kadłubie to obraz rozpaczającego kaleki, który modli się, by „niebo oddało mu nogi. Przecież musi iść dalej”. Jest to prośba nie o prawdę wizji, lecz realną pomoc. Słychać w tej scenie racjonalistyczny głos Różewicza.

Drugi utwór *Trzy profile poety*, złożony z trzech części, jest poniekąd dal-  
szym ciągiem sporu z krytykiem. Różewicz przedstawia portrety trzech po-

etów: poetę wypchanego, poetę błazna i poetę drewno. Poeta wypchany żyje z literackich chmur, nie jest w stanie oderwać się od życia literackiego, z jego wnętrza sypią się trociny. Poeta błazen pokazuje swoje niezliczone maski, nikt nie zna jego prawdziwej twarzy. Kiedy spotyka prawdziwego człowieka, zdejmuje na chwilę błazeńską czapkę i milcząc zamyka oczy. Ale na jego twarzy rodzi się ironiczny uśmiech. Poeta drewno to człowiek cierpiący, który przyjmuje na siebie wszystkie pociski: „w świecie współczesnym jest tylko drzewem, do którego przywiązano ciało innego człowieka”.

Niewątpliwie, dwa pierwsze profile poety przedstawiają jego zafałszowaną postawę, opartą na czerpaniu siły twórczej albo z bycia w środowisku, albo szukania dystansu. Trzeci profil podkreśla bezbronność i współodczuwanie, czyli zbliżenie się do życia „cierpiącego człowieka”. Poeta wypchany i poeta błazen to synonimy ułatwionej literatury, uciekającej od rzeczywistości. W ten sposób Różewicz odrzuca tezę Kwiatkowskiego i sporej części krytyki o autonomiczności dzieła, zagrożonej jakoby sferą „zewnętrzną”. Podkreśla to stanowisko portretem poety, którego ciało przebijają strzały i „ich ostre groty wchodzą w drewno”. *Trzy profile poety* przypominają do pewnego stopnia *Trzy studia na temat realizmu* Zbigniewa Herberta, znany trzyczęściowy wiersz z jego zbioru z 1957 roku, choć obaj poeci wychodzą z innych przesłanek. Warto jednak zauważyć, że obaj akcentują postawę empatii i zwrot ku rzeczywistości, co dla Kwiatkowskiego było świadectwem strategii pozaliterackiej.

*Falszywi wściekli* jest jednym z wielu „rozrachunkowych” utworów Różewicza, napisanych bezpośrednio po odwilży. Przedmiotem analizy jest dwulicowość pisarzy, którzy tak łatwo zmienili swój język. Dawniej go „wypożyczał. Teraz go odebrał”. Tamten język był plugawy i wytarty. Po kuracji (pranie, nicowanie, wykręcanie) został użyty do wściekłych ataków, do zadawania ciosów, ale także zamazywania. Żeby wzmocnić swoją argumentację, poeta w drugiej części porównuje „odmienionego” człowieka do pieska, który wygląda na wściekłego, choć w rzeczywistości jest z gumy i „ma w brzuszku powietrze”. W jakiejś mierze utwór Różewicza ironicznie odpowiada na postulat Kwiatkowskiego. Łączy w sobie element wizyjny (nadrealistyczny) z rzeczywistością. Zarówno obraz języka zawiniętego w szmatkę, a potem czyszczonego w ukryciu, jak i opis „puszystego pieska, który piszczy”, to sygnały nadrzeczywistości, choć użyte ironicznie, antywizjonersko. Atakując taką postawę, fałszywych nawróceń, sam Różewicz broni stałości poglądów i konsekwencji w działaniu, nie wyrzekając się licznych błędów, jakie popełnił w pierwszym dziesięcioleciu swej drogi literackiej.

W *Aniołkach jeszcze nie skończonych* też jest mowa o renowacji. Tym razem jej obiektem są aniołki w kościele. Renowatorzy z zapałem domalowują, robią pedicure „na bosych nóżkach”. Dorosłe anioły wyglądają już jak „kocia-ki, które przyleciały do kościoła prosto z nocnego lokalu”. Nowa, wyzywająca uroda aniołów przesłania ich prawdziwe, „wytarte” piękno. Na bocznym ołtarzu nieliczne anioły siedzą w starych sukniach, ich suche ręce są piękniejsze od powleczonych złotem innych, odnowionych aniołów. Wyraźna aluzja do politycznych przepoczwarzeń dawnych czcicieli nowej wiary wysuwa na czoło prawdę, nawet jeśli jest potworna i nieszczęsna. „Nowa skorupa”, o której pisze Różewicz, zakrywa istotę aniołów, bo przekreśla ich autentyczność, czyli prawdę historyczną.

*Grzeczność nie jest nauką łatwą* różni się zasadniczo od czterech pierwszych utworów cyklu przede wszystkim tematem opisu. Różewicz całkiem świadomie konstruuje scenkę rodzajową (jedzenie obiadu w restauracji), zupełnie, wydawałoby się, zwyczajną i niepoetycką, by już za chwilę zamienić ją w czysty absurd (bohater wyciąga włos z zupy, owija go sobie dookoła palca, włos ciągnie się w nieskończoność, „palec wyglądał jak szpulka czarnych nici”, po chwili konsument znalazł się „w ciepłym kokonie”). To nie wszystko: kelnerka na uwagę, że w rosole był włos, odpowiada, że to włos koleżanki, bo ona sama jest łysa! „Mówiąc to, pochyliła się i dotknęła moich ust gładką, zimną skórą głowy.” Żart, absurd, teatr. W tym utworze najważniejszym fragmentem jest brak spostrzegawości młodej kelnerki, która nie zwraca uwagi na zachowanie bohatera. W tym absurdalnym żarcie zawiera się jednak, jakżeby inaczej, pewna nauka, która ma związek z głównym wątkiem całego cyklu. Różewicz konfrontuje dwie postawy: nieukrywania prawdy, nawet jeśli jest zła i niesmaczna oraz kompletnego niezainteresowania, dystansu, zrzucania odpowiedzialności. Z tej konfrontacji niewiele wynika, ponieważ nie ma wzajemnego porozumienia między obu stronami.

Bohaterem *Szachownicy* jest Franz Kafka, jak wiadomo, jedna z ulubionych figur Różewiczowskiego teatru. Tematem poeta uczynił jednak nie życie autora *Procesu*, lecz prawdę literackiego tworzywa. Praska uliczka, na której mieścił się dom Kafki, choć wygląda jak dekoracja teatralna, pełna była prawdziwych ludzi, jak ojciec pisarza, Milena i „robotnicy, z którymi spotykał się na ulicach”. Różewicz przeciwstawia „prawdziwym” ludziom, którzy tworzyli całość, bo byli sobie potrzebni („przystawali do siebie tak szczelnie jak czarne i białe pola szachownicy”) i żyli w harmonii „ze swoimi ciałami” Franza K., syna kupca bławatnego, który mimo swej pracowitości i skrom-

ności „był skazany i stracony”. Kafka „nie wszedł do środka”, żył na uboczu, nie nawiązał kontaktu z ludźmi. Nie związaawszy się z „prawdziwymi” ludźmi, stał na straconej pozycji. Zatem życie zwykłych ludzi, wykonujących swoje czynności z wielką powagą i życie artysty, udającego solidnego urzędnika bankowego. Ci zwykli ludzie z ulicy U Radnice nie mogli zrozumieć F.K., gdy dowiedzieli się, że „jest inny”. Czy Różewicz opowiada się po stronie „prawdziwych ludzi, którzy wiedzą, po co żyją”, czy po stronie „wzorowego urzędnika”, który „nie mógł się zdobyć na ten największy wysiłek i nie wszedł do środka”? Trudno to jednoznacznie rozstrzygnąć. Z pozoru wydaje się, że niezwiązanie się ze zwykłymi ludźmi przekreśliło sens działania Kafki. Jego inność, pozostawanie poza ludźmi, niewiara w sens wspólnego działania pogrzyżyły go całkowicie. Nie żył w harmonii z nimi i ze swym ciałem. Odszedł. Ale być może Różewiczowi chodzi o to, że artysta musi działać na zewnątrz, by zobaczyć więcej, choć kłóci się to ze stanowiskiem poety, wyrażanym wielokrotnie, że trzeba być w środku, z innymi, by poznać prawdę. Pamiętajmy jednak o tym, że utwór o Kafce powstał w 1958 roku, w specyficznym okresie, kiedy realistyczne widzenie Różewicza przeważało nad skrajnym indywidualizmem. Jeśli jednak przymierzmy *Szachownicę* do antynomii Kwiatkowskiego, zrozumiemy, że „równanie” jest tu prawdą, pozbawioną jakiegokolwiek charyzmy sztuki, samym najprawdziwszym życiem, a „wizją” inność artysty, nieprzystawalność jego codziennych działań do artystycznych wyzwań. Być może chodzi o to, o tę nieprzystawalność. W rozumieniu Kwiatkowskiego wolnym artystą jest zagłębiający się w siebie nadrealista-kreator, uciekający przed kontaktem z ludźmi. Ci inni pisarze, próbujący nauczać i moralizować, stają się niewolnikami rzeczywistości. Różewicz pokazał w *Szachownicy* konsekwencję ucieczki przed prawdziwymi ludźmi i ich wartościami jakby wbrew idei Kwiatkowskiego. Nie chodziło o samego Kafkę, lecz jego związek z otoczeniem i w konsekwencji porażkę życiową (nie artystyczną).

*Wigilia w obcym mieście* jest właściwie krótkim opowiadaniem, podzielonym na pięć części. Bohater znajduje się w hotelu, jest wigilia 1957 roku. Sprzedaż karpi, oglądanie podwórka z okna, jazda tramwajem do galerii na wzgórze. Obrazy van Gogha, hałaśliwi turyści. Powrót do hotelu, samotność, cisza, widok z okna. Zwiedzanie zamku, wizyta w kościele, oglądanie stajenki. Msza. Ostatnie zdania: „Kilka osób stoi w zimnym kamiennym wnętrzu. To gipsowe dzieciątko dziś się narodziło i dziś umarło. Za mało jest tu oddechów, żeby je ogrzać i powołać do życia”. Utwór robi wrażenie notatki

z dziennika podróży. Życie wokół bohatera niczym specjalnym się nie wyróżnia. Ale jest pewna wspólna nić z *Szachownicej*. Tu i tam w centrum uwagi znajdują się zwykli ludzie: kupujący karpia, zapatrzeni w żywność, oglądający obrazy w galerii, spożywający wieszczkę wigilijną, modlący się w kościele. Wokół dziwna pustka i milczenie. Najbardziej zaskakujące jest zakończenie, świadczące o ciągłym w tym okresie dystansie do religii („gipsowe dzieciątko”, „za mało oddechów”, „na ścianie świątyni modli się rodzina pewnego przemysłowca”, „pięciu biskupów złotych”). To obserwacja „z zewnątrz”, pozbawiona wspólnego przeżywania. W tytule utworu zaakcentowana została obcość. „W obcym mieście” wigilia staje się takim samym obrazem jak van Gogh w galerii. Po stronie wizji Różewicz stawia „zielonego van Gogha” i stajenkę, po stronie równania hotel, miasto, turystów. Obie sfery istnieją obok siebie, nie przenikają się. Ale obu brakuje czegoś, co powołałoby je do życia.

Realistyczna konwencja tej „notatki”, jej relacyjny charakter, pozbawiony wcześniejszych przekształceń, prawdopodobnie jest przeciwwagą czy też uzupełnieniem *Szachownicy*. Narrator przebywający w obcym mieście wciela się poniekąd w Kafkę, aby poczuć na sobie ciężar wyobcowania. W odróżnieniu od Kafki „wchodzi między ludzi”, zbliża się do ich zwykłego życia, jest jednym z nich. Nie tworzy granicy między „obcą” rzeczywistością a własnym światem. Wprawdzie obserwuje ich z zewnątrz (podpatruje), ale odczuwa bliskość i podobną wrażliwość.

Proza *Pod murem*, mimo że również powstała pod wpływem podróży, ma zupełnie inny charakter. To konfrontacja między miejscem pochodzenia a wielkim światem. Miejsce pochodzenia to „mała miścina” i „zdechła myszka” pod czerwonym murem domu. Wielkim światem jest przestrzeń „lekkiego, musującego powietrza”, „luku światła”, „oranżowych owoców południa”. Pobyt w Mieście, które „czekało dwadzieścia lat” na strudzonego wędrowca z prowincji, powoduje, że zapomina on o sobie i murze dzieciństwa „lepionym z umarłymi”, którzy nosili z nim przez tyle lat „żelazo, ogień i krew”. Być może jest to kolejna refleksja (echo) pobytu Różewicza w Paryżu wiosną 1957 roku (takich ech jest sporo w ówczesnych utworach poety), tym bardziej że w zakończeniu występuje zwrot w języku francuskim: „*Ah, quelle folie!*”. Po stronie równania (realizmu) znajduje się obraz miściny i muru, po stronie wizji (nadrealizmu) poznawane miasto, gdzie są anioły, które „cho-dzą na igłach i obracają mnie w ustach językami”. Miasto zostało porównane do ogromnego drzewa, między którego korzeniami „budujemy nowe gniaz-

do, uwite bez jednej gałązki, bez potrzeby trwania". W jego wizerunek poeta wpisał czarną rzekę i kamienne mosty. Tym razem w *Pod murem* Różewicz konfrontuje przeszłość, skojarzoną z młodością, spędzoną na szarej prowincji z teraźniejszością wielkiego świata, pełną egzotyki i nowych wyzwań. Co z niej wynika? Wcale nie odrzucenie dawnego świata, skoro „nad czarną wodą (...) znów bije staroświecko wykrojone czerwone serce". Obraz muru natomiast staje się nie tylko alegorią granicy między Wschodem a Zachodem, czy światem „umarłych stworzeń, śmieci i odpadków" a światem złocistych owoców, stalowych ryb, dłoni Murzynów i aniołów, lecz także podziału na realność i marzenia (mur uległ rozbiórce i otworzyła się przestrzeń wolności).

Końcowym utworem cyklu jest *Mgła*. Wygląda jak szósta część *Wigilii w obcym mieście*, ponieważ rozpoznać można w nim te same sygnały przestrzeni (wzgórze z zamkiem, wieże, rzeka pod kamiennymi mostami). Jednocześnie wprowadza nowy temat: prawdy i kłamstwa, który stanowi podsumowanie całego cyklu. Pozornie w „mieście" wszystko jest prawdziwe. W istocie „wielkie nieporuszone kłamstwo stoi nad miastem i rzeką", co więcej kłamstwo zamienia się w prawdę: „między prawdą i kłamstwem zapanowała tu zgoda". We wnętrzu „kamiennego kolosa" rodzą się dzieci, wiersze i okrzyki. Ale wino jest winem, kwiaty kwiatami, miłość miłością, a więc jeśli nawet kłamstwo nie jest prawdziwe, czy zamienia się w prawdę, życie toczy się dalej, rzeczy zachowują swoje kształty. Pomijając interpretację związaną z poznawaniem „Miasta", które można porównać z opuszczonym miejscem pochodzenia (prawdą), można stwierdzić, że Różewicz dokonuje także ostatecznego podsumowania opozycji: wizja/równanie. Granica między tymi kategoriami jest płynna. Prawda wciela się w kłamstwo i odwrotnie, a miasto (życie) toczy się normalnie. To, co uchodzić może za prawdę (ciało kobiety „prawdziwa rzecz w tym mieście"), w istocie jest pozorem („to tylko pozornie zabawki są tutaj zabawkami, człowiek człowiekiem, miłość miłością"). Mgła, w której wszystko, co prawdziwe, znika, rodzi się wyraźnie na granicy między wizją a równaniem i uchyla sprzeczność. We mgle wszystko jest takie samo.

### 3.

W czasie, kiedy pojawiło się wydanie *Rozmowy z księciem*, Różewicz napisał pierwszy dramat i miał za sobą zbiór opowiadań *Przerwani/ egzamin*. Elementy pozapoetyckie wkroczyły do świata poezji, tworząc dodatkową, pojemniejszą formę. Jak wspominałem wcześniej, po raz pierwszy prozy po-

etyckie zagościły w tomie *Formy* (1958). W cyklu *Spojrzenia* Różewicz zamieścił dwanaście próz napisanych w latach 1955-1958. Niektóre z nich (*Spojrzenia*, *Komentarz*) przypominają opowiadania powstałe w tamtym okresie (*Próba rekonstrukcji*, *Przerwany egzamin*), a także prozy poetyckie z *Rozmowy z księciem*. Warto przy tym zauważyć, że wymiennosc gatunkowo-rodzajowa jest widoczna także w obrębie opowiadań, w których znajdują się, na równych prawach, odpowiednio wplecione w narrację, wiersze i poematy. *Spojrzenia* jednak bardziej niż *Wizja i równanie* przypominają formę poetycką i to z dwóch powodów: za sprawą zapisu i ze względu na dominującą poetykę absurdu. Zapis „próz” charakteryzuje się brakiem jakiegokolwiek interpunkcji w zdaniach (poza utworem tytułowym i *Komentarzem*), a nawet, jak w *Nienasyconym* (w części drugiej) i *Spojrzeniach* (w części piątej) układem wersowym. Poetyka absurdu polega na tworzeniu sytuacji nadrzeczywistych (*Hycle*, *Noga*, *Obojętność*, *Kompozycja w trzech profilach*) i beckettowskiej atmosfery pustki i strachu (*Nienasycony*, *Czerwone pieczęcie*, *Cyganie*). Opisywana rzeczywistość nosi ślady wielkiej katastrofy (w tytułowych *Spojrzeniach* mówi się o potopie), panuje w niej ciemność, brak więzów, milczenie i pogarda. Nadzieja stała się słowem nieznanym.

Szczególne miejsce zajmują dwa końcowe utwory, podobne do *Wizji i równania*, napisane w latach 1957-1958. W *Spojrzeniach* Różewicz dokonuje rachunku sumienia: „przez wiele lat rozmawiałem ze ścianą. Teraz schowałem się do budy”. Poeta odrzuca wszelkie propozycje „współpracy”, jest bezbronny nie umiejąc odgrodzić się od „błaznów, blagierów, głupców”, wkradających się nachalnie do jego wnętrza. A „każde czarne słowo dociera do środka, do rdzenia”. Tymczasem trwa „defilada”, która przeraża poetę swoją masowością i infantylizmem. *Komentarz*, złożony z ośmiu części, jest jeszcze bardziej emocjonalną spowiedzią poety. Po okresie „nieprawdy”, atrapy rzeczywistości poeta próbuje pisać na nowo, ale najpierw musi się sam przekonać, że to, co robi jest prawdziwe. I „ważne jest to, aby zgodzić się na siebie”. W przeciwnym razie pojawi się rozdarcie. Nie jest to zadanie łatwe, bo trwa nieustanne „przedstawienie”, w którym aktorzy zmieniają swe role. Poeta poszukuje ciszy, bo tylko ona może coś wyjaśnić, „pozwoli mi na uporządkowanie obrazów”.

Nietrudno oprzeć się wrażeniu, że konwencja „prozy poetyckiej” (jeśli ta nazwa coś znaczy) pomogła Różewiczowi odejść od lirycznych porównań i ustrzegła przed kamuflażem. Mówi o tym w wierszu *Uzasadnienie* z tomu *Rozmowa z księciem*: zdarzenie dopiero wtedy staje się jasne i zbliżone do



siebie, gdy zostanie „odcięte, izolowane”. Zaczyna wówczas żyć bez formy i objawia się mocniej i piękniej. Wybór „prozy” pozwoli! Różewiczowi odrzucić „zewnątrzną formę” na rzecz „zdarzenia izolowanego”. Konwencja notatki, dziennika, relacji wymusiła na nim inny rodzaj „prawdy”, tj. emocji, gniewu i rozczarowania i, co najważniejsze, realistycznej obserwacji. W późniejszych latach funkcję „próz” przejmą rozbudowane poematy takie, jak: *O tej samej porze* (poemat-notatka z podróży), *Świat 1906-collage* (poemat-relacja historyczna), *Et in Arcadia ego* (poemat-reportaż z Włoch), *Z dziennika żołnierza* (poemat-dziennik z I wojny światowej Józefa E), *Opowiadanie dydaktyczne* (poemat-esej o sztuce nowoczesnej), *Acheron w samo południe* (poemat-wspomnienie dzieciństwa z perspektywy Gliwic), *Motyle* (poemat-wspomnienie Florencji), *Spadanie* (poemat „filozoficzny” z fragmentami cytatów z Dostojewskiego, Camusa i filmu *Mondo Cane*), *Non-Stop-Shows* (poemat-manifest poetycki z odniesieniami do malarstwa i filmu), *Złowiony* (poemat prozą o charakterze kolażu) i w końcu *Regio* (poemat erotyczny). Wszystkie te poematy powstały w latach sześćdziesiątych jako bezpośrednia konsekwencja prozy poetyckiej z końca poprzedniej dekady czyli poszukiwania „zdarzenia izolowanego”, bliskiego zabiegom dramatycznym Różewicza.

*Julian Kornhauser*